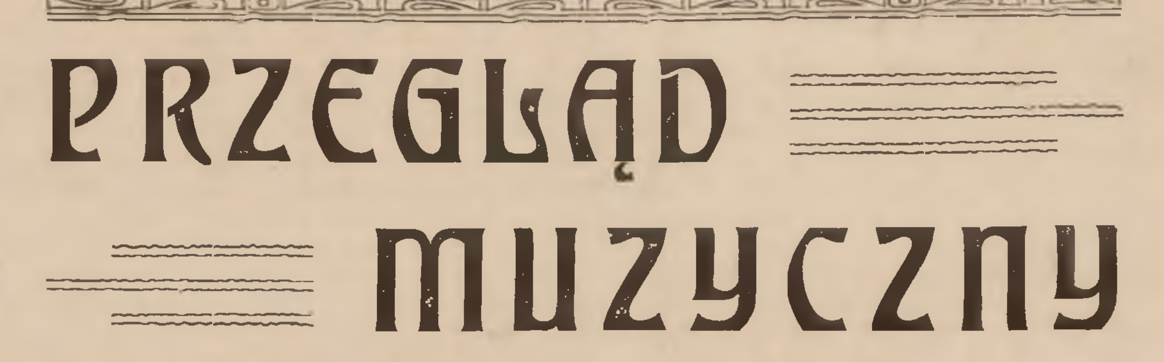
PRZEGLĄD MUZYCZNY

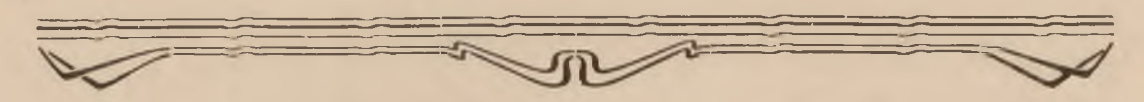
WARSZAWA, 15 sierpnia 1912 r.

ZESZYT 16 (93).

ROK V.

15 sierpnia 1912 r. № 16 (93).





Dr. FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

(Ciąg dalszy).

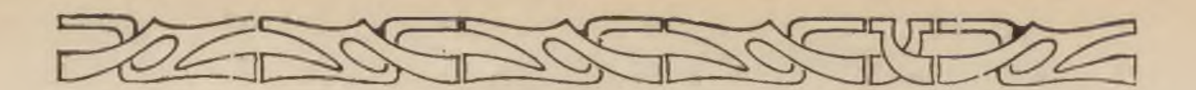
Ale także ze względu na wysokość tonu występują w szeregach dźwiękowych pewny zmiany, zależne od czynności mięśni a temsamem i od impulsu wzruszenia. . . . .

Ton wydobyty przez ludzkie gardło posiada w stosunku do wywołujących go stanów podniety różne właściwe sobie cechy w zakresie swej wysokości. Bez względu na zmiany mięśni, mające swe źródło w szczególnych afektach, chciejmy nazwać *absolutnym średnim tonem*, ton, który jest właściwy indywidualnej strukturze gardła. W ten sposób głos kobiety jest wyższy od głosu mężczyzny; rodzaje głosów dzielą się na bas, baryton, tenor, alt, sopran: pomiędzy nimi każde indywiduum posiada swój własny ton średni, który przy trwałym stanie podniety zmienia się, będąc raz wyższy drugi raz niższy. Ton średni zależny od stanów podniety nazwijmy *względnym*. W stosunku do tonu średniego głos wznosi się lub zniża zależnie od różnych faz stanu podniety, aby wkońcu wrócić do tonu średniego, albo o ile zmieni się natura stanu podniety, obrać inny ton średni. Jeden i tensam ton może więc w stosunku do stanu podniety i indywiduum, do którego należy, być różnej kategorji. Tylko w tym względzie ma dla nas narazie znaczenie wysokość tonu.

Przyjmujemy za pewnik, że wśród ciągłego rozwoju wydoskonaliły i wysubtelniły się w przedziwny sposób wszystkie elementy, mogące mieć wpływ na zewnętrzne zjawiska głosowe, o ile te są wyrazem stanów podniety. Jak wytłumaczyć sobie to wydoskonalenie? W ten sposób stajemy przed kardynalnem pytaniem: *W jakiej drodze mógł ten naturalny także zwierzętom właściwy wyraz wydoskonalić się u człowieka i stać się sztuką?*

Pozostańmy narazie przy poglądzie, że zjawiska głosowe są połączone z tendencją wywarcia wrażenia na drugich. Jest to, jak jeszcze ujrzymy, rzecz wielkiej wagi dla rozwoju istoty tonu.

Jedno indywiduum nie mogłoby bynajmniej być podstawą wyjaśnienia, w jaki sposób zjawiska głosowe się doskonalą. Proces rozwojowy należy wytłumaczyć istnieniem potrzeby. U odosobnionego indywiduum daremnie szukalibyśmy za potrzebą wydoskonalenia i wysubtelnienia zjawisk głosowych. Charakter człowieka jest wypływem stosunku do drugich ludzi. Do jego natury należy otrzymywanie i udzielanie podniet drugim. Gdzie brak tych stosunków, tam wraca człowiek w stadjum zwierzęce. Dla wydoskonalenia zjawisk głosowych człowieka miało największe znaczenie to, że znalazł się u drugich organ odpowiedni, t.j. przyjmujący i kontrolujący

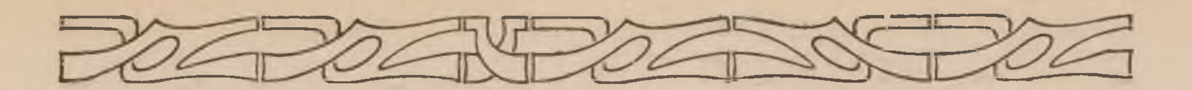


treść jego głosowych zjawisk. Najbliższem więc naszem zadaniem będzie *zbadać objawy podniet człowieka w ich stosunku do drugich ludzi.* Ruch ciała lub głos, przez które rozpoznajemy stan duchowy drugich zwie się *wyrazem*. Stąd do istoty wyrazu należy możność zrozumienia go. Rzecz dziwna, że mało uwagi zwrócono na to i że nie poddano dość gruntownym badaniom tych przyczyn, na podstawie których rozumiemy wyraz drugich. A właśnie rozwiązanie kwestji posiada największe znaczenie dla zrozumienia istoty sztuki wogóle, a przedewszystkiem muzyki. Dzieło muzyki żyje dopiero wtedy, gdy jest zrozumiane i odczute; w tej myśli stworzył je muzyk, a siła tej intencji idzie w parze z rozkoszą tworzenia. Różne zdania wypowiedziano o tem, *jak rozumiemy wyraz drugich,* t.j. jak rozpoznajemy w nim istnienie pewnego ściśle określonego wzruszenia umysłu. Według jednych jest rozpoznanie wyrazu instyktowną zdolnością, według drugich znajomość form wyrazu nie jest wrodzona lecz nabyta. Z tem pytaniem łączy się kwestja wstępna, czy formy wyrazu są wypływem woli czy konieczności. Według Dra Rob. Volza formy fizjognomiki są wrodzone i niezmienne, mimika jednakże zależy od woli i jest aktem chwilowej i zamierzonej czynności duszy, jej narzędziem zaś jest zależny od woli aparat ruchów, t.j. mięśnie twarzowe, które w wysokim stopniu ulegają wpływowi woli duszy. To twierdzenie należy jednakże ograniczyć, gdyż nie jest zależnem od woli jednostki obierać dowolne ruchy jako wyraz duchowego stanu. Według Darwina musimy uznać zewnętrzne oznaki wyrazu przynajmniej do pewnego stopnia za objawy konieczności, za wytwory przyzwyczajenia, dziedziczności, a wreszcie za czynności odruchowe niezależne od świadomej woli. *Tak w jednym jak w drugim wypadku czynność woli nie ma bezpośredniego wpływu na ich wytworzenie.*

Według Darwina największa część naszych czynności, nadających wyraz, jest albo wrodzona albo instyktowna. Według niego *zdolność poznania ich jest również instyktowna.*. Dzieci rozumieją wyraz dorosłych. Jakkolwiek nie znamy szczegółów w objawach wyrazu, to jednak rozpoznajemy z zupełną pewnością i biegłością różne sposoby wyrazu. Często pozostaje nam w pamięci wyraz drugich, gdy tymczasem nie umiemy określić ani żadnego szczególnego rysu twarzy, ani nawet barwy włosów, ani brody. Widzimy zatem, że wyraz drugich działa na nas z pewną suggestywną mocą, która jest daleko bardziej bezpośrednią i intensywną, aniżeli moglibyśmy przypuścić, że dopiero czynność naszej refleksji, naszego rozumu daje nam możność poznania jej. Stany duchowe drugich rozpoznajemy tylko w ten sposób, że sami możemy uledz tym stanom, albo też, że sami już przeżyliśmy je. Trudno pomyśleć, czy zrozumielibyśmy te stany duszy, których jeszcze nie przeżyliśmy. Tu obowiązuje zasada: Nil est in intellectu, quod non erat in sensu. Wobec tego, że to poznanie jest bezpośrednie i powszechnie obowiązuje, możemy przyjąć, że działają tu narazie przyczyny natury fizjologicznej. Podobnie jak ruchy wyrazu nie są wytworem woli, tak i poznanie ich nie zawisło od skierowanej ku temu celowi woli.

Znane są *objawy współodczuwania* wobec cierpienia drugich. Wyraz „współczucie" trafny jest także w czysto fizjologicznem znaczeniu. Podobieństwo współodczuwania jest tak wielkie, że te same organy i w podobny sposób ulegają w nas afekcji, jak u cierpiącego. . . . . Jednak nietylko ból, lecz także inne fizyczne stany budzą u drugich współodczucie i wywołują w nich podobne objawy: tak np. stany ziewania, kichania, śmiechu, płaczu, a zwłaszcza stany silnego wzruszenia. . . . Współodczucie nasze budzi w pierwszej linji wyraz, uzewnętrzniający się w *ruchu* mięśni. Widok epileptyka powoduje niejednokrotnie napady epileptyczne. Istnieją chorobliwe stany, w których chory naśladuje ruchy drugich wprost z nieprzepartą koniecznością. Nie trzeba zresztą posuwać się aż tak daleko. Codziennie spotykamy zjawiska, stwierdzające, że wzruszenie drugich poznajemy nie tylko zewnętrznie, lecz formalnie je odczuwamy i to w ten sposób, że budzą się w nas podobne stany wzruszeniowe. Najłatwiej udzielają się nam ruchy mięśni innych osób; ma to miejsce zwłaszcza przy ruchach rytmicznych. Trzeba do tego pewnego wysiłku woli, by nie dotrzymywać kroku komuś drugiemu, postępującemu równomiernie. Żywsza gestykulacja odbija się także często w rysach twarzy przypatrującego się i to w tym większym stopniu, im intensywniejsze jest wzruszenie, wywołujące to i im mniejszą wprawę posiada widz w opanowaniu swoich ruchów mięśniowych.

Zdaniem Darwina jest rzeczą pewną, że człowiek posiada silną skłonność do



naśladowania, niezależną od świadomej woli. Można poczynić spostrzeżenia, że osoby, obcujące często ze sobą, przybierają podobny wyraz twarzy i podobne nawyki w ruchach swych mięśni. W teatrze czy w sali koncertowej można zawsze zauważyć nieświadome odruchy.

L. Geiger („Über die Entwickelung der menschlichen Sprache und Vernunft") zwraca uwagę na to, że popęd do naśladowania zjawisk zewnętrznych zapomocą gestu opanował rzeczywiście rozum ludzki na pewnym stanowisku w nadzwyczajnym stopniu co historycznie da się z zupełną pewnością stwierdzić. Opowiadający, którzy umieją słuchaczów swoich utrzymywać w naprężonej uwadze, potrafią sprawić to, że całe audytorjum naśladuje nieświadomie ich gestykulację, działającą nagłym komizmem lub drastycznością, że lekko schyla głowy, ściąga usta i t. p. Z tych wszystkich faktów wypływa oczywisty wniosek, że ruchy drugich, a zwłaszcza owe ruchy mięśni, będące następstwem stanów wzruszeniowych, udzielają się także obserwatorowi. *W tem współodczuwaniu można zatem szukać wyjaśnienia, że poznajemy stan wzruszenia drugiej osoby i to w ten sposób, że to poznanie wydaje się niewątpliwe, wprost apriorystyczne i polega nie tylko na samych wnioskach rozumowych.*

(C. d. n.)

Dr. OSWALD FEISS.

Genealogja i psychologja muzyków.

(Ciąg dalszy).

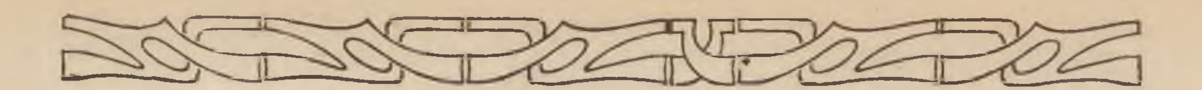
Naturalnie w różnych wypadkach i u różnych artystów tworzywo duchowe przed nadaniem dziełu formy i stopień opracowania tego dzieła w umyśle twórcy różnią się od siebie.

Mozart, naprzykład, pisał bez uprzedniego szkicowania; każde dzieło wykończał odrazu w umyśle, tak że pozostawało mu tylko zanotować gotowy już utwór na papierze. Mozart, pracując nad operą „Idomeneo", wyrzekł: „Całe dzieło jest już skomponowane, tylko jeszcze nic nie napisałem". Kiedy wraz z żoną zwiedzał malownicze miejscowości, — opowiada siostra połowicy Mozarta — twórca „Don Juana" wpatrywał się z uwagą i w milczeniu w otaczający go świat; zazwyczaj częściej posępne i zadumane oblicze rozjaśniało się stopniowo i wtedy zaczynał śpiewać lub mruczeć dopóki wkońcu nie wybuchał okrzykiem: „ach gdybym tylko miał temat na papierze".

Ta dwoistość pracy artystycznej ma duże znaczenie dla psychologicznego zrozumienia natury twórcy. Wychodząc z tego punktu, Hirt rozpatruje ciekawą kwestję o „ukrytym genjuszu", t.j. o ukrytym artyście, którego twórczość jest wewnętrzna i taką pozostaje, albowiem on, twórca, nie czuje potrzeby, lub siły do odtworzenia swoich duchowych obrazów. Należałoby więc wnioskować, że dla samego artysty wewnętrzne wykończenie dzieła jest wszystkiem; od tego wykończenia zależy widocznie wyłączne zadowolenie i szczęście.

Wyrażenie, oddanie i nadanie formy mają niezawodnie decydujące znaczenie tylko dla podziwiających pracę, gdyż od utworu żyjącego tylko w piersi artysty człowieczeństwu nic się nie dostaje; dla samego zaś artysty nadanie formy i wyrazu może stanowić—jak należy przypuszczać—tylko mozoł i pracę, których się podejmuje tylko w celu zdobycia sławy. Zapatrywanie to jest jednak niesłuszne.

Göthe wypowiedział się na ten temat krótko i jasno: „Jeżeli nawet oniemieję z bólu, to Bóg dał mi dar wypowiedzenia się, jak cierpię", a więc ulgę, którą znalazł w swej twórczości, można osiąść tylko drogą ukształtowania myśli, drogą wypowiedzenia się, inaczej mówiąc: drogą wyłożenia swych myśli. Ma to związek z właściwościami talentu poetyckiego, z jego psychologicznymi warunkami i stosunkiem do pewnych temperamentów i intelektualnych typów. Göthe pracował zazwyczaj



szybko i bez wysiłku, ale zależało to też najwidoczniej od wewnętrznego stanu duszy. Twórczość zależną była nie od jego woli.

Przypomnijmy sobie jego własne opowiadanie: „Tak przyzwyczaiłem się do tego, żeby wyszeptana pieśń umknęła ode mnie, że biegłem często do pulpitu i, nie tracąc czasu na poprawienie krzywo leżącego arkusza papieru, notowałem cały wiersz djagonalami nie ruszając się z miejsca. Chwytałem też częściej za ołówek, który lepiej nadawał się do notowania. Skrzypienie pióra przebudzało mnie z somnambulicznej twórczości, rozpraszało myśl i zagłuszało pieśń w momencie jej narodzin. Miałem specjalne upodobanie do tego rodzaju utworów, albowiem byłem względem nich w takim stosunku jak kura do piskląt, które wylęgła i widzi je piszczące wokoło siebie".

Schindler opowiada o Beethovenie: „Momenty niespodziewanego natchnienia nawiedzały go często w najbardziej rozbawionem towarzystwie, również na ulicy i zazwyczaj wzbudzały naprężoną uwagę wszystkich przechodniów. To co się w jego duszy działo, odbijało się w jego błyszczących oczach i na twarzy, nigdy jednak nie gestykulował głową lub ręką".

U Chopina—według bjografów—chwile twórczości przychodziły całkiem nieoczekiwane. Osiągał nie szukając, nie przeczuwając. Myśli gotowe w szczegółach i natchnione nawiedzały go niespodziewanie.

Gounod mówi o swej twórczości: kiedy jestem spokojny i znajduję się u siebie, sztuka moja oświetla się przed moim wewnętrznym wzrokiem. Zdaje mi się, że się niebo nagle rozwarło i opromienione pełnym blaskiem niewidzialne głosy śpiewają to, co mam przelać na papier i zmuszają mnie, abym im bezsprzecznie wierzył". Również Gluck: „Myśli przylatują do niego, sam nie wie, skąd się one biorą". Strauss napisał walca „Nur für Natur", jako szkic, na rachunku 100-guldenowym. Berlioz rzekł pewnego razu do swego przyjaciela po przeczytaniu poezji Wiktora Hugo: „gdybym miał pod ręką papier nutowy, napisałbym muzykę do „Captive", albowiem słyszę ją doskonale".

Charakterystyczną jest również następująca anegdotka: Schubert siedział z przyjaciółmi w restauracji „Zum Biersack". Przeglądał tom poezji i zawołał: przyszła mi do głowy piękna melodja; jaka szkoda, że nie mam papieru nutowego! I na odwrotnej stronie jadłospisu powstała melodja „Ständchen".

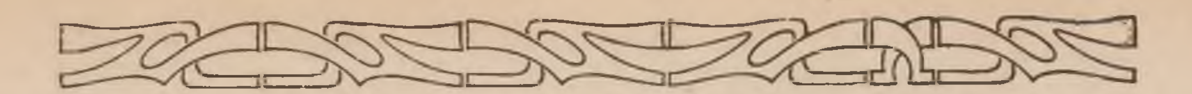
Kiedy Schubert poznał utwór poetycki „Król Olch" muzyka do niego była już gotowa, zaraz też zanotował ją na papierze, a wieczorem tegoż dnia kompozycja wykonaną była po raz pierwszy wobec przyjaciół.

We wszystkich tych wypadkach chodzi o mimowolne wyrażenie czegoś bezwiednego, tak, że całkiem słusznie można powiedzieć: to coś bezwiednego tworzy artysta. Cóż jest, tem czemś bezwiednem? Nie wdając się w rozbiór nie zawsze w zupełności zgodnych wielu faktów psychologicznych, które nieświadomość, bezwiedność uzależniają od wpływu, można w krótkości powiedzieć: bezwiedność jest jednoznaczną z tajemniczemi pobudzającemi siłami naszej duszy, nastrojonemi stosownie do talentu i doświadczenia; to prawdziwa pani, odpowiedzialna kierowniczka czuwająca nad każdą pobudką i czynem, świadoma każdego zamiaru, określająca postanowienie. Bezwiedność jest ciemną głębią naszej duszy i jej najbardziej tajemniczą i najbardziej kapryśną wolą, jej rzeczzwistem jestestwem. Przytoczone wyżej artystyczne przejawy są wystąpieniem złączonych przedtem duchowych sił. Gotowy utwór wyzwala się z wewnętrznych niesnasków.

Artyście nie wystarczają więc zwykłe marzenia: chce stworzyć samo dzieło i w uznaniu swego dzieła chce uznania, że jego życzenia, nadzieje i bóle mają swoje prawa. Dlatego też lepsze utwory poetyckie, według określenia Göthego utwory wypadkowe, wywołała konieczna rzeczywistość i na jej gruncie powstały.

Możemy obecnie przyznać natchnienie za równoznaczne z tem niespodziewanem wystąpieniem bezwiedności i pozostaje tylko objaśnić jej mimowolność i nagłość. Naturalnie może to być uwarunkowane różnemi okolicznościami.

Czasami chodzi tylko o skutki psychicznego wzruszenia; swobodny bieg duchowej reakcji został naruszony. Wzmaga się ciągle wzrastające wewnętrzne naprężenie, doszedłszy do szczytu podnieta przerywa się w obrazach poetycznych. W ten sposób powołane są do życia niektóre wiersze, poezje i szkice. Większych rozmiarów utwory artystyczne powstają już na skutek przyczyn zewnętrznych, bynajmniej



jednak nie w tak zwanych szczęśliwych chwilach. Utwory takie wymagają czasu na dojrzewanie, odpowiedniej chwili na skreślenie na papierze, lub też na inne stosowne zanotowanie; utwory takie rodzą się w spragnionej, cierpiącej, lekko zranionej, a często nawet bardzo zbolałej duszy. Tam, gdzie niema temperamentu twórcy, wszelkie pobudki życiowe nie powołają do życia żadnego utworu artystycznego. Dwa szczegóły określają istnienie temperamentu u artysty: zdolność do natchnień i poddawanie się cierpieniom.*)

Te szczegóły, stosownie do obserwacji, zazwyczaj łączą się z zupełnie określonemi duchowemi organizacjami. Szczegóły te spotykamy więc najdokładniej zaznaczone i najczęściej u typu ludzi nastrojowych, i samych tych ludzi należy zbadać jako poprzedzający stopień zwiększonej zależności od nieumotywowanej zmiany nastroju. Natchnienie nie jest niczem innem, jak panowaniem takich zakorzenionych w całej psychicznej konstrukcji nastrojów, oprawa ich przytem może być całkiem różna: wyjątkowo radośnie przebudzonego, obciążonego gniewem, pełnego smutku bólu.

Te nastroje mają w następstwie zwiększoną żywość zmiany pomysłów, więcej przyspieszony, często także bogatszy bieg myśli nawet u jednostki nie odznaczającej się niczem nadzwyczajnem, której—że tak się wyrażę—zbywa na intellektualnych zdolnościach duchowo-twórczych: obmyślają się plany, formują przedsięwzięcia. Że u zwykłych śmiertelników dzieje się to po większej części w dziedzinie praktycznej, zależy to od kierunku rozumu i nic nie mówi przeciwko jednorodności podniecającego tych zwykłych śmiertelników i artystę nastroju. Nastrój jest tylko zjawiskiem towarzyszącem wynikłej według natury i praw danej konstrukcji podniety. Podnieta pobudzi zwykłego śmiertelnika do wzmocnionej czynności woli, skierowanej na coś zwykłego, artystę do boleśnie prześladowanego porachunku pomiędzy własnem ja i światem, uczonego do wyczerpującego siły szukania prawdy i naukowo teoretycznego przedstawienia świata. W takim momencie „myśl pracuje“ w rozpatrywanych oddzielnych istotach, jakgdyby bezwiedność wybrała je sobie za arenę do wykazania swej mocy.

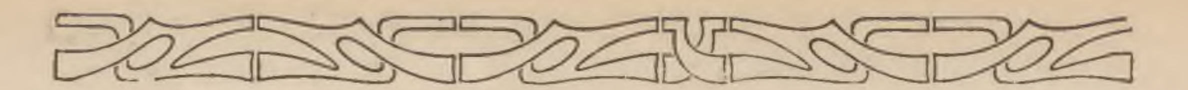
Nie zbłądzimy, jeżeli w tem uczuciu przymusu szukać będziemy wyjaśnienia często spotykanych opinji tęgich głów, jakoby one były narzędziami wyższej ręki, która urzeczywistnia przez nie swoje zamierzenia.

Podobne usposobienia do twórczości, jeżeli one niespodziewanie ocienią człowieka, mogą trzymać go w swej władzy całemi godzinami, dniami, a nawet miesiącami.

U istot artystycznie uzdolnionych spotykamy więc okresy twórcze, które popobnie jak zielone oazy z szemrzącymi podczas posuchy strumykami wyróżniają się na jednostajnej piasczystej pustyni. Möbius jako przykład przytaczał muzę Göthego; pomiędzy muzykami przykładem podobnego rodzaju twórczości może być Schumann. Liczne kompozycje Schumanna są to mianowicie utwory przygodne w sensie Göthego (Davidsbündler, Kreisleriana, Noveletten, Phantasie); kiedy Schumann w r. 1840 oddał się twórczości pieśniarskiej, tedy w ciągu roku, naturalnie dzięki pobudzającej go miłości do Klary Wick, powstało z górą 100 pieśni. Po upływie jednego roku czuł sam, że na polu tej gałęzi twórczości muzycznej nie ma nic nowego do powiedzenia. W r. 1841, w pierwszym okresie szczęśliwego pożycia małżeńskiego, napisałbył Schumann trzy dzieła symfoniczne. W tym ostatnim szczególe musimy dopatrywać się wskaźnika, że momenty zewnętrzne, jeżeli nie mogą stwarzać nastrojów twórczych, to w każdym razie nadają im oprawę, pomagają lub przeszkadzają, a nawet mogą je zupełnie zagłuszyć Wszelkie pobudki duszy, zwiększające grę fantazji, przyczyniają się do niespodziewanego powstania dzieła. Tak więc przebudzenie się pierwszej miłości przebudziło również twórczość muzyczną u Berlioza i Franza. Kiedy starzejący się Göthe zakochał się jeszcze raz w r. 1823 pisał do Zeltera „o niezwykłej władzy muzyki w owe dni“.

Powszechnie znany jest fakt, że wiele prac artystycznych powstaje jako robota zamówiona. Jak pogodzić to z wyłożonemi przez nas poglądami o danem przez naturę artystycznem uczuciu, z organicznem — że tak powiem — objaśnieniem ko-

*) Schubert mówi: „moje utwory muzyczne powstały z rozumu i smutku; te, które zrodził sam smutek, najbardziej podobają się światu“.



nieczności, która zniewala artystę do pracy twórczej? Przedewszystkiem, żeby wypadło cośkolwiek dobrego, zamówienie musi odpowiadać przyrodzonemu charakterowi artysty-twórcy. Zamówienie w najlepszym razie jest tylko pierwotną przyczyną wprawiającą kamień w bieg. Jeżeli się dzieje inaczej, otrzymać można dobrą robotę, ale złą sztukę. Jednakże nie należy wątpić, że zdolność przenoszenia się według woli w odpowiednie nastroje u każdego artysty jest różna. Naprzykład o Schubercie przyjaciel jego Vogt opowiada, że od niego się dowiedział o „istnieniu dwu rodzajów kompozycji“: Pierwszy rodzaj to kompozycje, które—podobnie jak u Schuberta—rodzą się w stanie jasnowidzenia i bólu, drugi rodzaj — to sztuka, która rozważa. Dla zrozumienia tej różnicy Vogt przytoczył następujący wypadek. Vogt poprosił o przetransponowanie pewnej pieśni Schuberta. Twórca „Króla Olch“ usłyszawszy zmieniony pod względem tonacji utwór zawołał: patrzajcie, jaka piękna pieśń, czyjaż to jest? Oczywista, mistrz nie mógł przypomnieć sobie swego własnego utworu.

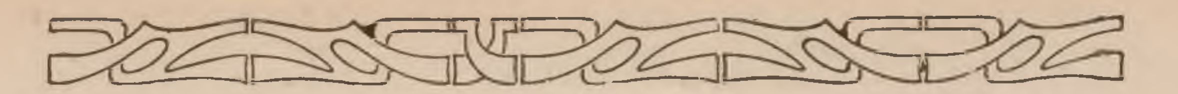
Kompozytor, tworząc, nie znajduje się w stanie samowiedzy, ale zmiana ta nie zawsze jest b. znaczna. Niewielu też twórców może powiedzieć cośkolwiek stanowczego o sobie t.j. o stanie, w jakim się znajdują podczas tworzenia. Bardzo dobrze odpowiada więc Feliks Weingartner w książce Hauseggera „Gedanken eines Schauenden“ na postawione mu w tym względzie pytanie: „O stanie, w jakim znajduje się kompozytor podczas tworzenia, nic nowego nie mogę powiedzieć, albowiem, jak pan sam prawdopodobnie zauważa, trudno kontrolować samego siebie.

A jednak byłoby bardzo ciekawe, zajrzeć do pracowni kompozytora, śledzić metody jego pracy, bieg artystycznego tworzywa i walkę podczas kształtowania myśli. Jak zobaczymy z następnych wyjaśnień, które stwierdzają nasze wywody o istniejących właściwościach każdej artystycznej twórczości, można na pewnych zasadach twierdzić, że genjusz walczy z sobą. Wykluczenie pracy w genjalnej twórczości jest bajką.

Mozart w jednym z listów tak się wyraził o metodzie swej pracy: „Kiedy pozostawiony jestem samemu sobie, lub kiedy znajduje się w ekwipażu podczas podróży, albo podczas spaceru po dobrym obiedzie, czy też w nocy kiedy nie mogę zasnąć, wtedy myśli nawiedzają mnie najobficiej i najczęściej. Skąd i jak się biorą—nie wiem, nie mogę ich się nawet pozbyć. Te które mi się najbardziej podobają zatrzymuję w głowie i jeżeli pozostaną przy mnie, to przypomina się ta lub inna zależnie od pracy kontrapunktycznej i własności danego instrumentu muzycznego i t.p. i zależnie od tego do czego potrzebny jest kęsek, żeby zrobić z nich pasztet. Wtedy dusza moja się rozpala, jeżeli mi nikt nie przeszkadza wzrastają rozmiary pracy, staje się coraz bardziej jasną i prawie gotową w głowie; jeżeli utwór jest długi, rzucę nań w myśli wzrokiem podobnie jak na piękny obraz lub pięknego człowieka i przedstawiam go sobie nie fragment za fragmentem, jak się ma pojawić w następstwie, a cały odrazu.

Praca przygotowawcza odbywa się we mnie jakgdyby podczas twardego snu. Tego, co się formuje, nie zapominam tak łatwo, jest to jeden z najlepszych darów, jakimi nas Bóg obdarzył. Kiedy następnie przystępuję do notowania na papierze stworzonego w umyśle dzieła, to czerpię ze skarbnicy mojego mózgu wszystko, co zebrałem. Tą drogą praca szybko się utrwala na papierze, albowiem — właściwie mówiąc — była już cała przygotowana i w stosunku do pierwotnych planów rzadko kiedy ulega zmianie. To też nie reaguję, gdy mi przeszkadzają podczas takiej czynności utrwalania dzieła na papierze, a jeżeli nawet cokolwiek wokoło mnie się dzieje, nie przestaję pisać.

Jeszcze dokładniejsze wiadomości posiadamy o pracy twórczej Webera: raz dojrzały utwór muzyczny niezatartemi linjami utrwalał się w myśli tak, że instrumentacja danego dzieła była dlań tylko—że tak się wyrażę—zajęciem kopisty; i z takich właśnie niewykończonych szkiców (mowa o głównej melodji), bez żadnej pracy w międzyczasie, wypływały z pod jego pióra czysto napisane, jakgdyby wyryte na miedzi, nie zawierające żadnych błędów partytury na pełny komplet instrumentów począwszy od fletu, a skończywszy na kontrabasie. Ta forma twórczych funkcji kompozytora objaśnia ten nawał pracy, której chwilami nie mógł podołać. W ten sposób, jak się następnie przekonamy, cały pierwszy akt „Euryanty“ był zinstrumentowany w ciągu 12 dni, podczas których Weber spełniał jeszcze swoje obowiązki



w Dreznie, akt drugi instrumentowany był 13 dni, a trzeci 15 dni; w których opracował po 12, 13, a nawet 14 stronnic tej bogatej partytury, często zanotowane są w dzienniku Webera. Praca nad całą operą zajęła twórcy nie więcej jak 2 miesiące czasu.

Brahms, jak sam opowiada — szedł na przechadzkę ze swojemi ideami muzycznemi i prędzej się nie uspokoił, dopóki idei tych nie opracował drobiazgowo w umyśle. To co notował potem w domu, było tylko piśmienną częścią pracy. „Niema twórczości bez mozolnej pracy — mówił Brahms. To, co nazywają pomysłowością, a więc myśl muzyczna, jest tylko natchnieniem, za które nie mogę być odpowiedzialny i które nie jest moją zasługą. Tak, to jest dar, który mogę posiąść, tylko drogą mozolnej pracy. Praca ta dokonywa się bez zabiegów, podobnie jak wschodzą ziarnka zboża: bezwiednie i bez naszej pomocy. Jeżeli np. mam pierwszy frazes pieśni, mogę zamknąć książkę, udać się na spacer i zabrać się znowu do pracy choćby po upływie całych miesięcy. I nic nie ginie. Potem, kiedy znowu biorę się do tematu, ten przyjął już formę, i wtedy zaczynam go opracowywać"

Weber najchętniej oddawał się myślom muzycznym w ekwipażu podczas podróży; Mozart i Weber tworzyli pod wpływem wrażeń, których im dostarczała podróż. Salieri zabierał z sobą papier i ołówek i komponował podczas przechadzek po najbardziej ożywionych ulicach miasta. Spohr również tworzył podczas spaceru, w domu pozostawało tylko zanotować na papierze stworzoną już w umyśle kompozycję.

Auber pracował chodząc, albo podczas jazdy konno, który to sport uprawiał namiętnie. Meyerbeer wyróżniał się także stałą pracą twórczą. Pewien fryzjer opowiadał zabawny epizod, jak Meyerbeer podczas golenia zaczął mruczeć i potem notował coś na papierze. Podobną anegdotkę opowiadają również o Mozarcie. Cimarosa chętnie pracował w otoczeniu wesołego towarzystwa. Trio Mozarta Es-dur powstało podczas gry w kręgle. Najchętniej jednak tworzył Mozart podczas ciszy nocnej (podobnie jak Boildieu, Chopin, Jan Strauss), przytem każda praca była odrazu zakończona, i rzadko kiedy pozostawały nie wykończone miejsca. Inni znów kompozytorowie zwykli byli pracować w porze przedobiadowej.

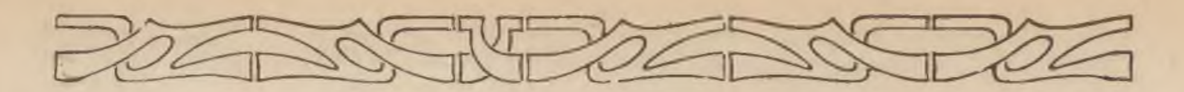
Beethoven tworzył z pewną trudnością. Pozostawione przez niego zeszyty ze szkicami dają nam pojęcie o jego pracy. Żaden twórca nie pozwolił tak rzucić wzrokiem w duchowe życie genjusza, jak Beethoven; jego dzienniki i listy są jedynymi w swoim rodzaju dokumentami.

Haydn opowiada o sobie: „Nikt mi nie chce uwierzyć, z jakim trudem i mozołem musiałem opracowywać ten lub inny utwór, przytem słaba pamięć i nerwy przyprowadzały mnie często do rozpaczy; w ciągu długiego czasu nie mogłem wysnuć ani jednej myśli, aż wreszcie wpadł mi dobry pomysł: siadałem do fortepjanu i zaczynałem na nowo kuć". (Hohl: Musikbriefe 155). Nowej siły twórczej szuka Haydn i w swojej głębokiej pobożności. „Jak tylko się ubiorę, klękam na kolana i proszę Boga i Przenajświętszą Panienkę, żeby mi się i dzisiaj udawało".

Przykładem niezwykle szybkiej twórczości muzycznej może być „Cyrulik Sewilski". Opera była napisana w ciągu 13 dni*). Librecista i kompozytor pracowali razem w domu śpiewaka Zamboniego, odtwórcy roli tytułowej. Rossiniemu wręczano kartki libretta z niezaschniętym jeszcze atramentem. W sąsiednim pokoju zajęci byli kopiści, którzy brali wprost z rąk Rossiniego każdy arkusz partytury. „Praca szła — opisuje Azevedo, bjograf Rossiniego — jak podczas wojny: jadł każdy kiedy mógł, a spał na otomanie. W ciągu całych 13-dni, które zajęła praca nad „Cyrulikiem", Rossini nie wychodził z domu. (Los jednej z najpopularniejszych dzisiaj oper Rossiniego jest jedynym przykładem w historji opery, że dzieło podczas pierwszego wykonania było przyjęte tak nieżyczliwie, że autor niczego się już nie mógł spodziewać następnego wieczoru, gdy tymczasem drugie przedstawienie miało wprost sensacyjne powodzenie, i potem „Cyrulik" zawojował już sobie cały świat.)

---

*) Kiedy zapytano Donizettiego, czy to jest prawda, żeby Rossini mógł napisać „Cyrulika" w ciągu 13 dni, odparł ten: „Bardzo być może, gdyż Rossini potrzebował zwykle dużo czasu, żeby coś stworzyć".



Schumann napisał symfonję B-dur w ciągu 4 dni, następnie w ciągu 2 miesięcy powstały 3 kwartety smyczkowe. W stosunkowo krótkim okresie czasu (10 lat) Schumann napisał całą moc kompozycji. W pierwszym roku pożycia małżeńskiego skomponował nie więcej tylko 138 jedno i wielogłosowych pieśni i ballad; opera „Genowefa", oratorjum „Raj i Peri", muzyka do „Manfreda", sceny z Fausta, 4 większe utwory orkiestrowe i 7 kameralnych, koncert fortepjanowy i inne dzieła koncertowe wraz ze znaczną liczbą kompozycji fortepjanowych i wokalnych powstały pomiędzy 1840 — 1850. Praca, która wystarczyłaby na całe życie. Händel napisał w ciągu 14 dni oratorjum „Izrael w Egipcie". Mendelssohn w 11 dni muzykę do „Antygony". Rossini, mając lat 21 — 30 napisał 30 oper, poczem następuje impotencja twórcza. W 36 r. życia napisał jeszcze „Wilhelma Tella", żeby potem prawie zupełnie zakończyć swoją pracę kompozytorską. Schubert w rok swojej śmierci, od stycznia do listopada 1828 r., stworzył: 92-gi psalm, chór „Wiara, nadzieja i miłość", hymn na 8-mio głosowy chór męski z towarzyszeniem instrumentów dętych, „Pieśń zwycięzką" na chór i głos solowy, kwintet smyczkowy Es-dur, mszę, trzy ostatnie sonaty fortepjanowe, symfonję C-dur i 14 pieśni do słów Heinego i in., które zostały wydane po śmierci Schuberta pod tytułem „Schwanengesang" (Bauer I).

Z liczby kompozycji, które powstały w nadzwyczaj krótkim okresie czasu, wymienię jeszcze następujące: Mendelssohn pisał 8 lutego 1837 r. do siostry Rebeki: ubiegłej środy podczas przyjęcia u K. śpiewano przy stole pieśni; jedna z współbiesiadniczek zwróciła się do mnie, żebym skomponował naprędce pieśń, którą chętnie zainterpretowałaby. I kiedy towarzystwo zajadało słodycze, napisałem pod serwetką pieśń, rozpisałem ją na 4 głosy i, zanim załatwiono się z ananasami, śpiewacy wykonali tylko co skomponowany utwór, a śpiewali przytem tak doskonale, że wywołali ogólny zachwyt.

Meyerbeer, co nas zadziwia, pracował bardzo powoli. Zwlekał z pracą do ostatniej chwili (za to, że nie dostarczył na termin opery „Hugonoci" zapłacił dyrekcji teatru 30 tys. franków za niedotrzymanie warunku umowy).

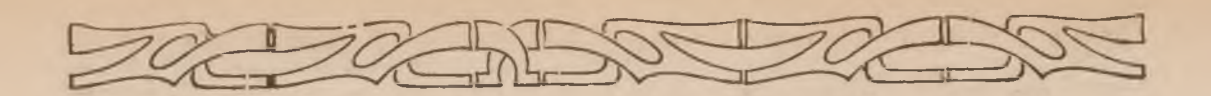
Powoli pracowali również Pergolese, Boildieu i Brahms. Halevy odwrotnie pisał pośpiesznie i niedbale. W jego wybitniejszych utworach spotykamy niedopuszczalne błędy.

Marschner mówi sam o sobie: „Jedyną moją wadą jest brak cierpliwości; pogardzam tem, co zdobyte jest wysiłkiem."

Jeżeli przejrzymy długi szereg przytoczonych przykładów, to można powiedzieć, że podobnie jak i innym artystom muzykom ostateczne wykończenie tworzywa zajmuje—jak wydanie na swiat dziecka—po większej części zadziwiająco mało czasu. Przedtem jednak, zwłaszcza przy utworach większych rozmiarów, umysł bardzo pracuje. Czy owoce tej pracy umysłowej pozostawiają ślady, czyli czy się wzierają w pamięć, to jest własnością czysto osobistą; wielu jednak muzyków przedtem nim przystąpią do zanotowania stworzonego dzieła na papierze pozwalają im dojrzeć w umysle. Skoro zrozumieliśmy rolę, którą odgrywają przytoczone wyżej stany pobudzenia podczas notowania gotowego już w umyśle utworu w jakiejkolwiek formie wyrażenia, to trzeba przyznać, że najbardziej zadziwia nas stadjum pracy przygotowawczej, poczęcia i wzrastania dzieła w cichości. Ta mianowicie część artystycznej pracy zrozumiała jest tylko na podstawie dążenia do myślenia i tworzenia, o czem zwykły człowiek nie ma żadnego wyobrażenia. Ztąd też myśliciel i artysta jest dla ludzi stojących od niego na uboczu jednostką prowadzącą żywot bezczynny, gdy tymczasem myśliciel i artysta zajęci są opracowaniem formy i pokonaniem materjału.

Praca rąk, którą jedynie zna i ceni przeciętny człowiek, nie trapi ich, lecz wewnątrz ich organizmów pali się ogień, który ich często pożera przed czasem.

Podział tych stanów pobudzenia, które przy sprzyjających wewnętrznych i zewnętrznych warunkach stanowią twórcze perjody w życiu artysty jest różny. W liczbie muzyków u Hugona Wolffa (podobnie jak między poetami u Göthego) da się ściśle wskazać okres twórczości, który przypadał przeważnie na wiosnę i jesień. W znacznej liczbie wypadków całe życie artysty wyróżnia się niekryjącemi się przed osobą świadomą rzeczy pobudzeniami, niepokojem a często i dziwnie prowadzonym trybem życia. *D. c. n.*

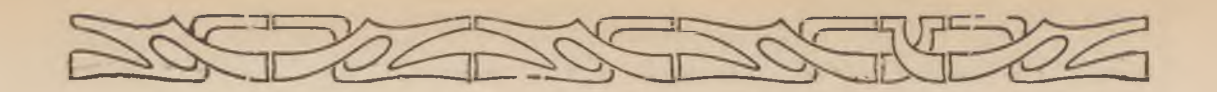


Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

(Ciąg dalszy).

W ciągu całego czasu istnienia Filharmonji Warsz. wykonano następujące dzieła symfoniczne, chóralne, instrumentalne i kameralne. (Podany poniżej wykaz uwzględnia tylko dzieła poważniejsze, oraz te z lżejszej muzyki, które imponują liczbą wykonań.)

		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Gużewski Adolf.	Wyjątki z opery „Dziewica lodowców"	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
„	Muzyka baletowa z op. „Dziewica lodowców"	—	—	—	—	—	1	—	—	1	1
„	Rapsodja polska	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Warjacje symfoniczne . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Hadley Henryk	Poemat symfoniczny „Salome" . .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
„	Symfonja „Cztery pory roku" . .	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Halvorsen L. J.	„Vasantesena" Suita . . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Hamerik A.	Trylogja hebrajska	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Hamilton H.	Suita baletowa	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Händel J.	Concerto grosso № 3 . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	Concerto grosso № 6 . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
„	Wassermusik	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	Koncert organowy G-dur . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	Koncert na harfę	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Finał z „Mesjasza" (wyk. Instytut muz.)	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Haydn J.	Symfonja dziecięca	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„ „ z ucieczką" . . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„ № 1 Es-dur . . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„ № 2 D-dur . . .	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	„ № 6 G-dur . . .	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—
„	„ № 7 C-dur . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	„ № 17	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
„	„ wojskowa . . .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
„	„ polowanie . . .	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
„	„ pożegnalna . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	„ z uderzeniem bębna . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Oratorjum „Pory roku" . . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
„	Kwartet D-dur № 35 . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	„ G-dur op. 77 . . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„ D-dur op. 64 . . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	„ D-dur op. 76 . . .	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
„	Koncert fortepjanowy D-dur . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
„	„ skrzypcowy C-dur . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
„	„ wiolonczelowy D-dur . .	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Henselt.	Koncert fortepjanowy f-moll . .	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Herold.	Uw. „Zampa"	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Holmes Aug.	„Irlandja" poem. symf. . . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—



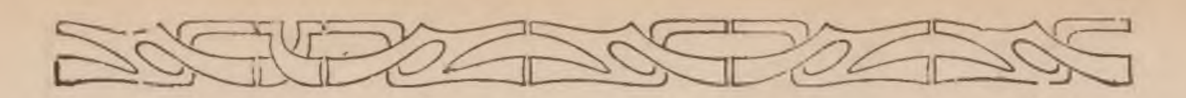
		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Huber H.	Symfonja „Böcklinowska“ . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Huberti.	Symfonja żałobna . . .	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Humperdinck E.	Wstęp do op. „Jaś i Małgosia“ . .	3	1	2	1	1	1	—	—	1	—
„	Fantazja z opery „Jaś i Małgosia“ .	—	1	—	—	—	2	—	—	—	—
„	Rapsodja maurytańska . . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Suita „Dzieci królewskie“ . .	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
d'Indy V.	Symfonja № 1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Warjacje symf. „Istar“ . . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Trylogja „Wallenstein“ . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	Uwert. do opery „Fervaal“ . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Järnefeld J.	Kołysanka na wielką orkiestrę . .	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Jarecki H.	Wstęp do opery „Mindowe“ . .	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Joachim J.	Koncert skrzypcowy d-moll op. 11 .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Joteyko T.	Uwertura z tematów swojskich . .	1	—	—	—	1	—	2	2	—	—
„	„ koncertowa . . .	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Juon P.	Suita na orkiestrę smyczkową . .	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—
Kalinnikow.	Symfonja g-moll	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—
Karłowicz M.	Muzyka do „Białej gołąbki“ . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Serenada na orkiestrę smyczkową .	1	—	—	1	—	—	—	1	—	—
„	Marsz na instrumenty dęte . .	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Koncert skrzypcowy . . .	—	—	1	1	—	—	—	—	1	1
„	Symfonja „Odrodzenie“ . . .	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1
„	„Powracające fale“	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1
„	„Odwieczne pieśni“	—	—	—	—	—	—	—	2	3	1
„	Rapsodja litewska	—	—	—	—	—	—	—	1	2	2
„	„Smutna opowieść“	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—
„	Oświęcimowie“	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—
Klengel	Koncert na wiolonczelę . . .	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Koczalski R.	Muzyka baletowa z op. Rymond .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Korsakof.	„Złoty kogucik“ uw. . . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Fragment z op. „Śniegoruczka“ . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	„Schecherazada“	—	—	—	—	—	1	1	—	1	—
„	„Antar“ poem. symf. . . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Uw. „Wielkanocna“ . . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
„	Uw. do opery „Noc majowa“ . .	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Kaprys hiszpański na ork. . .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
„	Koncert fortep. cis-moll . . .	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—
Kronenberg baron	Scherzo orkiestrowe . . .	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—
„	Arja z baletu (na 2 harfy transkr.) .	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Antico (kantata na chór i ork.) .	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Kurpiński	Polonez Es-dur	1	3	—	3	6	1	—	1	—	—

(D. c. n.)

Prasa polska o muzyce.

W „Bibljotece Warszawskiej“ zamieścił Dr Józef Władysław Reiss sprawozdanie z książki Dra Z. Jachimeckiego: Ryszard Wagner, które ze względu na trafność krytyki i autorytet jej autora przytaczamy tu in extenso.

Po niedawno wydanej książce o Chopinie, pisze Dr Reiss, ukazała się, staraniem Towarzystwa Nauczycieli Skół wyższych we Lwowie, nowa książka z zakresu



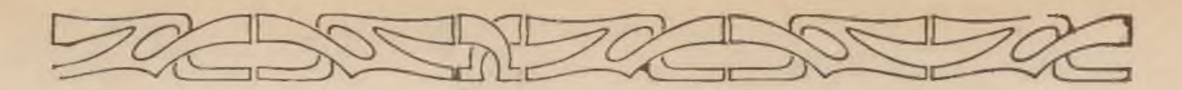
muzyki: praca o Wagnerze. Jest to jakby zewnętrzny wyraz budzącego się u nas zajęcia dla dziejów muzyki i jej rozwoju, a zarazem symboliczne stwierdzenie faktu, że nazwiska Chopina i Wagnera, związane z sobą nierozerwalnie, stały się najpotężniejszem ogniwem w rozwoju muzyki nowoczesnej i bezpośrednim wykładnikiem jej najcenniejszych zdobyczy.

Brak pracy o Wagnerze w języku polskim odczuwano dotkliwie i uciekano się z konieczności do literatury zagranicznej (zwłaszcza niemieckiej), urastającej z dniem każdym do wymiarów olbrzymiej bibljoteki. To też książkę Dra Jachimeckiego powitać należy jako nader pożądaną, bo odpowiadającą rzeczywistym potrzebom naszego ogółu, pracę tem cenniejszą, że stojącą na wyżynie współczesnych badań. Zadanie autora nie było łatwe: napisanie oryginalnej, opartej na źródłowych i samodzielnie osiągniętych wynikach rzeczy o Wagnerze wymagałoby energji całego życia i stałoby się fizyczną niemożliwością, gdyż już samo zużytkowanie istnej powodzi dzieł, dających całokształt twórczości wagnerowskiej i szczegółowych rozpraw analitycznych nastręcza wiele trudu i krytycznej pracy. Zdawał sobie z tego sprawę autor w sposób jasny i wytknął sobie za cel nakreślenie „linji orjentacyjnej", ułatwiającej dotarcie do źródeł wagnerowskiej sztuki i wniknięcie w jej ducha. Książka, oparta na najlepszych pracach zagranicznych (W. St. Chamberliain, H. Lichtenberger, G. Adler, Bulthaupt), nie zestawia drogą kompilacji obcych rezultatów badawczych, lecz ujmując przedmiot w sposób inny niż szablonowe, bjograficzno-krytyczne zarysy, wnosi wiele oryginalnych pierwiastków: żywe i barwne słowo, plastykę i jasność układu, podkreślenie momentów najistotniejszych z pominięciem szczegółów drugorzędnych, a przedewszystkiem zespolenie obrazu życia i twórczości w organiczną jedność — zalety, które jej zapewnią trwałą wartość w literaturze wagnerowskiej.

Bogaty materjał ugrupował autor w jedenastu rozdziałach, kładąc główny nacisk na rzecz najważniejszą: krytyczne oświetlenie różnych etapów, po których pięła się twórcza myśl Wagnera ku coraz to wyższym szczytom. Obraz życia, którego nie mącą drobiazgowe, anegdotyczne szczegóły, gromadzone z upodobaniem przez bjografów, pełen wyrazistych konturów, zamyka w sobie tylko najbardziej przełomowe fakty, które wywarły stanowczy wpływ na ukształtowanie się warunków życiowych i ewolucję twórczości artystycznej.

W charakterystyce epoki młodzieńczej, obfitującej w poważne próby dramatyczne (Wesele, Boginki (Die Feen), Zakaz miłości) i zamkniętej dziełem tak wybitnem, jak *„Rienzi"*, zaznacza autor brak zdecydowanej fizjognomji artystycznej i odrębnej, indywidalnej nuty u Wagnera, ulegającego jeszcze naciskowi przemożnych i silnych wpływów; podobnie i utwory symfoniczne, jak np. blizka nam *„Polonia"*, będąca wyrazem sympatji i współczucia dla Polski, nie mają własnego tonu twórczego. Potrącając o stosunek Wagnera do Polski, omawia autor niewykonany pomysł dramatyczny, który miał być apoteozą naszej bohaterskiej przeszłości: libretto p. t. *„Kościuszko"*, napisał Henryk Laube, lecz Wagner nie posunął się poza kilka nieznacznych szkiców muzycznych.

W żywych barwach i niezwykle plastycznie odmalował autor chwile paryskiego pobytu, gdy Wagner, stanąwszy nad krawędzią materjalnej nędzy, wśród wewnętrznych zmagań się i bólów ducha, przelał tragizm swej walki życiowej w dzieło, które się stało nietylko zawiązkiem nowej epoki w jego procesie twórczym, lecz zwiastunem nowej ery w rozwoju nowoczesnego dramatu muzycznego. *„Holender tułacz"* przedstawia bowiem już pierwszą krystalizację reformatorskich idei wagnerowskich, kojarząc tok akcji dramatycznej z psychologiczną treścią muzyki. Występujące tu po raz pierwszy środki muzycznego wyrazu, zwłaszcza nader spoiście przeprowadzona tematyczna struktura, stanowią podłoże nowej techniki dramatycznej, rozwiniętej w następnych dziełach do możliwych konsekwencji. Autor daje zwięzły komentarz, ułatwiający orjentację wśród skomplikowanych splotów dramatyczno-muzycznych, kreśli przejrzysty obraz akcji scenicznej, oświetla przewodnią ideę dramatu i omawia psychologiczną rolę muzyki: tej metody przestrzega przy każdem dalszem dziele Wagnera, wnikając coraz to głębiej i szczegółowiej w treść swego tematu w miarę, jak z postępem artystycznej twórczości rośnie ważność i znaczenie przedmiotu. Mówiąc o *„Tannhäuserze"* wskazuje autor wyłaniające się z ogólnego tła pierwiastki religijnej mistyki będącej jednym z najbardziej zasadniczych rysów w psychicznym cha-



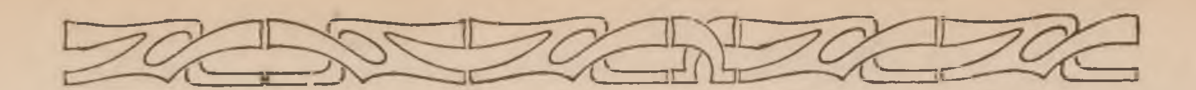
rakterze Wagnera; z tego samego ducha głębokiej mistyki wyrosła — zdaniem autora — nawskroś wizjonerska, nadziemska muzyka „Lohengrina", przedstawiającego w porównaniu z poprzednimi utworami wyższy szczebel dramatycznego wyrazu i kulminacyjny punkt pierwszej epoki w twórczości Wagnera.

Następującą po stworzeniu *„Lohengrina"* pełną fermentu fazę w życiu Wagnera, gdy fantastyczne plany, wypełniające jego wyobraźnię i filozoficzno-społeczne utopje pchnęły go do czynnego udziału w rewolucji drezdeńskiej (1849) i sprowadziły lata ucieczki i tułaczki, odmalował p. Jachimecki szczegółowo, zaznaczając plon tej ważnej i pozornie martwej dla dramatycznej twórczości epoki: posłużyła ona bowiem Wagnerowi do *uświadomienia* wytkniętego celu w całym szeregu estetycznych pism (Sztuka i rewolucja, Sztuka i klimat, Dzieło przyszłości, Opera i dramat), stanowiących niezbędny komentarz jego idei artystycznej. Autor poddał je wyczerpującej analizie, śledząc ich związek z twórczością, będącą ich praktycznem wcieleniem, a zarazem przytacza wiadomość oświetlającą stosunek społeczeństwa polskiego wobec nowych haseł reformatorskich: entuzjastyczny list Moniuszki, pełen zachwytu dla idei Wagnera, lecz równocześnie odrzucający muzykę jego jako antytezę estetycznych norm naszego kompozytora. Przy sposobności jedna uwaga: autor odnosi się do twórczości Wagnera uczuciowo i w zapale bezwględnego podziwu dla jego sztuki nastraja wywody swoje na ton szczerego entuzjazmu, udzielającego się nawet czytelnikowi; to rzecz niezwykle dodatnia i sympatyczna; lecz ten uczuciowy stosunek osłabia nieco krytyczny zmysł, konieczny wobec tylu złożonych pierwiastków wagnerowskiego świata i przesłania mu pewne braki i wady: do nich zaliczam stylistyczną formę pism wagnerowskich. Sami niemcy przyznają dzisiaj, że Wagner ujmował płomienne swe myśli w ciężką, pozbawioną potoczystości i lekkości konstrukcję zdań, urastających do potwornych, zagmatwanych okresów i przeładowanych tłoczącemi się wzajemnie obrazami lub porwany pierwszym impulsem, odbiegał od tematu, by z trudem nawiązać przerwany wątek myśli. Co więcej, sam Wagner zdawał sobie sprawę ze swej niemocy stylistycznej i otwarcie mówił, że pisma kosztują go wiele wysiłku, gdyż nieraz męczy się, by słowem wyrazić to, co tak bezpośrednio i bez trudu zakuwał w dzieło sztuki. I to jest powodem, dlaczego pisma Wagnera nie przemówiły do ogółu i nie wywarły takiego wpływu, jakiby wywrzeć były mogły, gdyby ich forma zewnętrzna odpowiadała głębokości treści.

Ustępy o *„Pierścieniu Nibelunga"*, zajmują ilościowo najwięcej miejsca w książce Dra Jachimeckiego; autor nie pozostawia tu ani jednego szczegółu bez objaśnienia. Kreśli on proces powstawania dzieła od pierwszej koncepcji aż do ostatecznej krystalizacji w olbrzymiej tetralogji; z wielką plastyką i jasnością szkicuje kontury zawiłej akcji i skomplikowanej treści, poświęcając szczegółową uwagę przewodniej idei dramatu. Analiza muzycznej tkaniny odznacza się subtelnem wniknięciem w techniczne właściwości i zasadnicze pierwiastki wagnerowskiego stylu w „Nibelungach", opierających się na polifonji motywów przewodnich. Wartość tej części pracy podnoszą rysunki Artura Rackhama, który odtworzył poetyckie światy potężnego dramatu.

Krytyczne uwagi o *„Trystanie"*, w którym zespoliły się własne, tragiczne przeżycia artysty z obrazami, wysnutemi z fantazji, w natchniony hymn miłości, oparł autor nietylko na bogatej literaturze, poświęconej „Trystanowi, lecz uwzględnił nadto korespondencję pani Matyldy Wesendonck, która natchnęła Wagnera do stworzenia tego dzieła, i wydaną przed niedawnym czasem autobjografję, wobec której zachował należny krytycyzm ze względu na tendecyjnie w niej przedstawione fakty. W ocenie *„Śpiewaków norymberskich"* zaznacza autor dominujący w nich pierwiastek muzyczny, zbliżający ten głęboki dramat muzyczny do stylu operowego; lecz tylko zewnętrznie, gdyż dzięki doprowadzonej do ostatecznych konsekwencji technice tematycznej motywów przewodnich, posiada muzyka głębię psychologiczną i siłę dramatycznego wyrazu.

Omówiwszy szczegółowo stosunek Wagnera do słynnego jego protektora, króla bawarskiego Ludwika II, i wiążące się z tem bolesne przejścia i walki, które Wagner musiał stoczyć zanim jego idea wcieliła się w widomą formę bayreuthskiego czynu, poddaje Dr Jachimecki rzeczowej i treściwej ocenie dzieło wyrosłe z tego czynu t.j. *Parsifala*, będącego wykładnikiem idei zbawienia, snującej się jak nić



przewodnia przez wszystkie dramaty wagnerowskie. Mistyczny nastrój dramatu znajduje swój symboliczny wyraz w seraficznie czystej muzyce, pełnej podniosłego czaru i roztaczającej atmosferę nadzmysłowego uroku.

Ostatni ustęp książki ujmuje Dr Jach. w syntetyczny zarys, skupiający w sobie krytyczny rzut na zasadnicze pierwiastki twórczosci wagnerowskiej. Ze szczególnym naciskiem przedstawia autor iście renesansową indywidualność Wagnera jako poety, myśliciela i artysty i kreśli wyraziste kontury jego filozoficznych poglądów, których ewolucja jest bezpośredniem odzwierciedleniem sztuki wagnerowskiej. W charakterystyce działalności kompozytorskiej podkreśla wpływ Chopina na wzbogacenie się środków muzycznego wyrazu u Wagnera; jest to dzisiaj fakt, uznany przez samych Niemców, że bez Chopina nie dałaby się pomyśleć muzyka wagnerowska, oparta właśnie na nieuchwytnej garmonji chopinowskiej; to też życzyćby należało, by w książce polskiej prócz *ogólnie* zaznaczonego wpływu, znalazły się bardziej pozytywne, szczegółowe i krytyczne argumenty dla poparcia tej niewyświetlonej dotychczas kwestji bez względu na to, że książka przeznaczona jest dla czytelników, nie obznajmionych dokładnie z teoretyczną stroną muzyki. Sądzę, że Dr Jach. zdołałby ten trudny zresztą problemat uprzystępnić, gdyż posiada prawdziwy dar popularyzacji, czego dowodem ustępy o strukturze harmonicznej „Trystana" i „Parsifala"; byłoby to zadanie wdzięczne, któreby niezwykle podniosło wartość pracy, czyniąc ją wyłączną własnością autora. Można było nawet w najogólniejszych zarysach potrącić o pewne analogje harmoniczne (enharmonja, chromatyka) i rytmiczne, poprzeć je kilkoma przykładami, zaznaczyć wpływ melodyki chopinowskiej nie dla wyłowienia muzycznych reminiscencji, lecz na dowód, jak motyw muzyczny przybiera identyczną formę zależnie od duchowego wyrazu—że dla przykładu przytoczę zakończenie chopinowskiego preludjum f-moll (№ 18) i trystanowskie motywy (akt I i III).

Pozwolę sobie wyrazić jeszcze jedno życzenie: w przedstawieniu autora postać Wagnera jest zbyt odosobniona od tła epoki; prawda, że tej miary duch twórczy, jak Wagner, stanowi sam dla siebie epokę, lecz silniejsze zaakcentowanie historycznych podstaw, na których wyrósł jego twórczy czyn, wykazałoby, jakie fazy ewolucji i zmiennych przetworzeń przebyła „idea wagnerowska" od pierwszych zarodków do wspaniałej inkarnacji swej w sztuce syntetycznej; nadto należało poruszyć bodaj szkicowo związek z ogólno-psychicznym nastrojem epoki, a zwłaszcza z prądami romantyki, której ideały estetyczne dojrzały w dziele Wagnera.

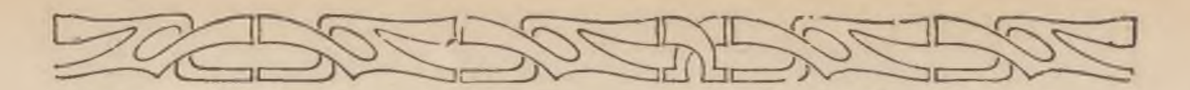
Potrąciłem w najgrubszych konturach o bogatą treść książki Dra Jachimeckiego, dającą wyczerpującą odpowiedź na każde niemal zagadnienie, związane ze sztuką Wagnera. Wplecione w tekst prawdziwie poetyckie przekłady, odznaczające się wiernością, siłą plastyki i polotem, odsłaniają nową stronę talentu autora, mogącego tłumaczeniami swemi oddać cenną przysługę naszej scenie operowej. Pracę uzupełniają uwagi i przypiski, zawierające kilka zajmujących szczegółów, nadto dokładny spis dzieł wagnerowskich i bibljografja najcelniejszych prac o Wagnerze. Staranne reprodukcje części ilustracyjnej nadają artystyczny wygląd tej pięknej pracy.

Nowości wydawnicze.

Raccolta di Studi per Organo estratti dal Metodo teorico pratico di M. Enrico Bossi e Giovanni Tebaldini.

Niniejszy zbiór studjów na organ może z korzyścią dla uczących się zastąpić używane w naszych uczelniach muzycznych t. zw. „szkoły organowe" niemieckich pedagogów. Wyborne ćwiczenia manuałowe, opatrzone wzorowem opalcowaniem (zesz. I i II), oraz pedałowe (zesz. III) zawierają wszystko to, co stanowi podstawę techniki organowej. Zeszyt IV poświęcili autorowie ćwiczeniom w formie krótkich warjacji i preludjów na łączenie manuału z pedałami, interesującym stroną muzyczną i pozbawionym owej nużącej sztywności, która zwykle cechuje utwory tego rodzaju.

Zeszyt V zawiera kilka utworów celniejszych kompozytorów organowych bez opalcowania, gdzie uczeń ma pod tym względem pole do samodzielnego zużytkowania zdobytych na początku wiadomości. *T. Cz.*



Neue musikalische Theorien und Phantasien von einen Künstler. *I. Harmonielehre.* Stuttgart & Berlin. 1906. J. G. Cotta's Nchfg.

Z dzieła tego, zakrojonego na olbrzymią skalę, ukazały się dotychczas dwa tomy: harmonja i kontrapunkt dwugłosowy. Z drugiego tomu dowiadujemy się, że autorem anonimowo wydanej części pierwszej t. j. harmonji jest nauczyciel wiedeński, H. Schenker. Autor odbiegł od utartej ścieżki tradycyjnej rutyny i schematu, a wystąpił z ideą nową, mającą metodę nauki skierować na inne tory i to prawdopodobnie skłoniło go początkowo do ukrycia się poza parawanem anonimu.

Harmonja jako pierwsza część całości wyszła jeszcze w r. 1906 i obejmuje tom imponującej objętości o 460 stronach. Z góry zaznaczyć należy, że nie jest to podręcznik w zwykłem znaczeniu przeznaczony dla uczniów, pełen reguł, zakazów i wyjątków, ale książka, wprowadzająca nas w skomplikowany mechanizm harmonicznych problemów, przedstawiająca dla pedagoga kopalnię doświadczeń i źródło twórczych pobudek. Niezmiernie bogaty materjał części teoretycznej obejmuje uzasadnienie systemu muzycznego nietylko na podstawie akustycznych zasad, ale na podstawie bjologicznych momentów, występujących w formach muzycznych. dalej zróżniczkowanie systemu pod względem transpozycji, konstrukcję i modulacyjne znaczenie interwali, a wkońcu pojęcie stopnia harmonicznego i akordu. Przyjmując tonacje durowe i mollowe jako punkt grawitacyjny tonalnego systemu, naokół którego oscylują wszelkie zmodyfikowane formy tonalne, dowodzi autor w sposób przekonywujący i nie bez swady w argumentowaniu, że po wszystkie czasy było dur i moll zasadniczą podstawą systemu muzycznego, podczas gdy inne tonacje kościelne nigdy nie istniały samodzielnie, lecz tylko jako odmiany eolskiego i jońskiego tonu; były one teoretycznym, skonstruowanym na papierze eksperymentem dla praktyki, która z tych więzów nie mogła wyzwolić się przez wieki całe. Autor stwierdza to na przykładzie beethovenowskiego adagia z kwartetu op. 132 (in modo lidico), tłumacząc „lidyjskie" h jako chromatyczną alterację zastępczej dominaty i na pieśni Brahmsa op. 62, utrzymanej pozornie w tonacji doryckiej, a wykazującej dowodnie illuzoryczność średniowiecznej teorji, do utrzymania której przyczyniła się powaga popierającego ją kościoła.

Część praktyczna zajmuje się ruchem i następstwem harmonicznych stopni, psychologją harmonicznej treści, procesami chromatyki i alteracji; całość zamykają ustępy o nutach nieharmonicznych i formach modulacyjnych. Dla illustracji swoich wywodów nie stwarza autor owych sztucznych „wzorów", mających pretensję do uważania ich za dzieła artyzmu, lecz posługuje się jedynie do celu prowadzącą drogą analizy harmonicznej z utworów klasycznych: chopinowskie mazurki i preludja odgrywają tu pierwszorzędną rolę.

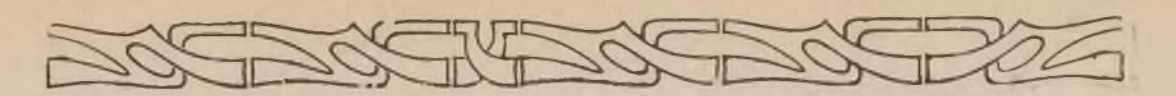
Znamienną cechą książki jest ton polemiczny, pełen bezwzględnej objektywności, zwracający swe ostrze krytyczne przeciw zakorzenionym błędom tradycji w metodzie naukowej: zasadniczą wadą niemal wszystkich podręczników jest niezbyt ścisłe rozgraniczenie harmonji i kontrapunktu i mieszanie nauki o stopniach i funkcjach harmonicznych z zasadami prowadzenia głosów, należącemi wyłącznie do kontrapunktu. Przeprowadziwszy konsekwentny rozdział obu sfer muzycznych, pomija autor zupełnie kwestję zakazanych postępów, odkładając ją do nauki o kontrapunkcie.

Jakkolwiek autor przyjmuje niemal bez zastrzeżeń wszystkie zdobycze nowoczesnej harmonji, nie można go przecież zwolnić od zarzutu konserwatyzmu; przemawiają za tem niesmaczne wycieczki przeciw M. Regerowi, pozbawionemu — zdaniem autora — wszelkiego instynktu muzycznego, lecz poza tym jednym rysem partyjnego zaślepienia niema w książce powyższej ani jednego momentu negatywnego.

Dr Józef W. Reiss

KRONIKA.

— **Pleśń polska w Hiszpańji.** Podczas uroczystości muzycznej w Barcelonie d. 15-go z. m. stowarzyszenie śpiewacze „Orfeo Catala", wykonało dwie polskie pieśni ludowe: „Nie chcę cię, dziewczyno, nie chcę — nie"... i „Podolankę", opracowaną na chór mieszany przez Wandę Landowską.



Tekst przetłumaczył wiernie i rymem dźwięcznym poeta hiszpański, Pujol.

Oba te utwory krytyka i publiczność przyjęły entuzjastycznie. Zachwycano się oryginalnością i siłą rytmów mazurka, zaznaczając podobieństwo smutnego motywu „Podolanki“ do ludowych motywów katalońskich.

Wykonanie było pierwszorzędne; próby odbywały się pod kierunkiem p. Landowskiej, której opracowanie krytyka uznała za pełne wykwintnego gustu i dobrej szkoły.

= **I konkurs na popularne pieśni polskie,** ogłoszony w r. ub. z inicjatywy ks. Łukaszkiewicza z Wiednia, został rozstrzygnięty. Jury, złożone z Wład. Żeleńskiego, Wit. Koskowskiego, J. Lalewicza, Bol. Walewskiego i Zdz. Jachimeckiego w Krakowie, uznało, że z pośród ośmdziesięciu kilku utworów, nadesłanych na konkurs, nadają się do wyróżnienia trzy pieśni; warunkom pierwszej nagrody nie odpowiedziała atoli żadna z ubiegających się kompozycji. Wobec niewielkiej ilości utworów, nadających się do publicznego wykonania, sąd konkursowy odstąpił od myśli poddania wybranych utworów ocenie publiczności na koncercie konkursowym, jak to było zamiarem inicjatora konkursu; jury ma wszakże nadzieję, że w następnym konkursie forma przyznania nagród za pomocą plebiscytu będzie możliwą do spełnienia

Po otwarciu kopert z godłami okazało się, że nagrody zdobyli: II-gą *a* pani Leokadja z Maszyńskich Wojciechowska z Warszawy za pieśń „W cichą noc“ (słowa Konopnickiej), II-gą *b* p. Michał Świerzyński z Krakowa za „Pieśń żołnierza“ do słów Mickiewicza, III Ludwik Dietz z Przemyśla za „Gondoljerę“ do słów Or-ota. Pieśni będą ogloszone w popularnem wydaniu.

Równocześnie ten sam ofiarodawca nagród ogłasza drugi konkurs na popularne pieśni polskie z terminem do października br. Nagrody 150 kor., 100 kor. i 50 kor. Adres do nadsyłania prac: Kraków, kancelarja Tow. muzycznego, pl. Szczepański.

= **Muzyka polska w Rosji.** W miejscowości kuracyjnej Siestrorieck na pierwszym koncercie symfonicznym (19 czerwca) wykonano pod dyrekcją W. Suka między innemi „Rapsodję litewską“ Karłowicza.

= **Petersburg.** Ces. Tow. muzyczne ogłasza, że w sezonie 1912/1913 urządza 9 koncertów symfonicznych i 6 kameralnych. Przy pulpicie kapelmistrzowskim stanie między innymi Emil Młynarski (dyrygować też będą: Głazunow, Mengelberg, Safonow). Z solistów, którzy przyjmą udział w koncertach, wymienieni są: Backhaus, Godowski, Manen, Paweł Kochański, Bolska i wielu in.

= **Rosyjski chór Archangielskiego,** który w ubiegłym sezonie z tak olbrzymiem powodzeniem koncertował w Filharmon i Warszawskiej, w czasie od 21 kwietnia do 15 maja, oprócz Warszawy, dał się słyszeć w miastach prowincjonalnych Królestwa i Cesarstwa, mianowicie: w Pskowie, Wilnie, Grodnie, Piotrkowie, Łodzi, Kielcach, Radomiu, Lublinie, Chełmie, Siedlcach, Kaliszu i Białymstoku; tournée zakończone zostało w Dreznie, gdzie słynny chór popisywał się dwukrotnie w Nadwornej operze. Programy koncertów wypełniły przeważnie utwory kompozytorów rosyjskich i pieśni ludowe (rosyjskie). Krytyka drezdeńska wyraża się z nadzwyczajnemi pochwałami o tym zespole artystycznym i dodaje, że z chórem Archangielskiego można tylko porównać berliński Domchor i à capella chór prof. Thomasa w Wiedniu.

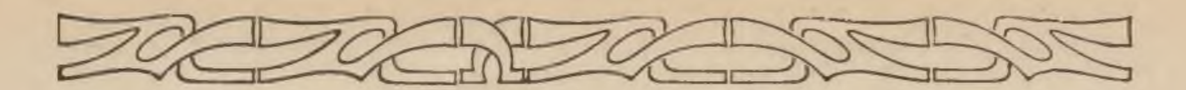
= **Rachmaninow** pracuje obecnie nad nową operą.

= **Skrjabin** pisze poemat symfoniczny p.t. „Ikar“, ilustrujący dźwiękami wzlot i upadek mitycznego Ikara. Żeby dać zupełną iluzję lotu, Skrjabin wprowadza do orkiestry odpowiedni aparat, mający naśladować machanie skrzydeł.

Mottlowi wzniesiono pomnik na cmentarzu w Monachjum. Pomnik jest projektu Fritza Bechona: na granitowym piedestale umieszczona jest urna, fronton zdobią bronzowe figury Orfeusza i Eurydyki.

Brucknera popiersiem przyozdobiono wnętrze gmachu uniwersytetu wiedeńskiego.

= **Dwuchsetną rocznicę urodzin J. J. Rousseua** obchodzi w r. b. świat muzyczny i naukowy. Z tego powodu w stolicy Francji wzniesiono znakomitemu filozofowi pomnik w Panteonie. Grupa pięciu niewiast otacza półkolem grób uczonego. W centrum siedzą: Filozofja. Przyroda i pomiędzy niemi Prawda z obojętnie chłodnym wyrazem twarzy i pozy; na stopniach, po bokach grobu, stoją: Muzyka i Sława, ta ostatnia z wysoko



podniesionym wieńcem laurowym, który jakby zamierzała rzucić na grób.

= **Emil Sauer** zaliczony został w poczet oficerów Legji honorowej. Jest to pierwszy wypadek wyróżnienia przez rząd francuski tym zaszczytnem odznaczeniem pjanisty niemieckiego.

= **Eugenjusz d'Albert** napisał nowy dramat muzyczny, pod tyt. „Martwe oczy“.

= **Muzyka rosyjska za granicą.** W Monte Carlo projektowane jest wystawienie w nadchodzącym sezonie opery Glinki „Życie za Cesarza“ z udziałem artystów rosyjskich: Nieżdanowoj, Szalapina i Ałczewskiego.

= **Wszechświatowy konkurs.** The art Publication Society of Saint Louis (wydawnictwo Stowarzyszenia rozpowszechniania sztuk pięknych w St. Louis w Ameryce) chcąc posiąść z pierwszej ręki utwory wybitniejszych współczesnych kompozytorów, organizuje konkurs na utwór fortepjanowy przeznaczając na ten cel 3 nagrody, mianowicie: 500 dolarów za koncert fortepjanowy, przytem partja solowa ma posiadać styl wykwintny i efektowny odpowiadający wymaganiom estrady koncertowej. Forma kompozycji dowolna; wymagana jest tylko pewna melodyjność i wykluczone są z koncertu: wyszukana harmonizacja, fugi i warjacje. Rozmiar dzieła powinien być tak obliczony, żeby wykonanie nie zajęło więcej jak 10 minut.—Druga nagroda 300 dolarów przeznacza się za utwór fortepjanowy intymnego charakteru, o dowolnej formie i pod względem trudności technicznej obliczony na siły dobrze zaawansowanego dyletanta pjanisty.—Trzecia nagroda 200 dolarów wyznaczona jest na serję kompozycji fortepjanowych, na którą powinny się złożyć trzy niedu że utwory z poetycznymi tytułami, w różnych tonacjach, z pewnymi pod względem treści kontrastami, obliczone pod względem technicznym na siły młodzieży (przypuszczalnie 4 stopień trudności). Utwory nagrodzone stają się własnością wydawnictwa ogłaszającego konkurs. Wszystkich nagród wyznaczono 15, jednakże wydawnictwo, pragnąc ogłosić drukiem z 50 nowych kompozycji, zastrzega sobie po porozumieniu się z autorami— prawo nabycia tych dzieł, które, chociaż nie otrzymają nagrody, zasługiwać będą na wyróżnienie i odpowiadać będą wymaganiom wydawnictwa.

Warunki konkursu: Dzieła przeznaczone na konkurs powinny być nadesłane przed 9 października r. b. z oznaczeniem kategorji, do której według nagród zaliczone są przez autora. Każdy utwór powinien być zaopatrzony w godło; imię, nazwisko i adres oraz fotografja i krótka bjografja powinny być nadesłane w oddzielnej kopercie zaopatrzonej tym samym co kompozycja godłem. Rękopisy nadsyłać polecone (registerd), i dla uniknięcia wszelkiej ewentualności np. zaginienia listu zostawiać u siebie kopje wysłanych prac. Utwory nienagrodzone zwrócone będą, wrazie życzenia, autorom po nadesłaniu kosztów na przesyłkę pocztową. Kompozycja nagrodzona wydana będzie nadzwyczaj ozdobnie i dopełniać ją będzie portret i bjografja autora oraz wykaz jego ważniejszych utworów; ewentualnie dodany będzie i podkład literacki dzieła. Pożądane jest, aby materjał pisany był po angielsku, można także posiłkować się językami: niemieckim, francuskim i włoskim. Sąd konkursowy stanowią: G. W. Chadwick, Arthur Poot, Ernest Kroeger. Adres: America U. S. The Publication Society, 1000 Grand Avenue, Saint Louis Mo.

Z żałobnej karty.

Juljan Małecki, założyciel pierwszej w kraju fabryki fortepjanów, istniejącej od roku 1857, człowiek na polu tej produkcji zasłużony niepospolicie zmarł w Warszawie w 78 r. życia. W swoim czasie otrzymał tytuł uprzywiljowanego dostawcy Tow. muzycznego, stwierdzony odpowiednim dokumentem, który podpisali Moniuszko i Apolinary Kątski.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki**.

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. - Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

B ernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9, przyjmuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof, Moniuszki 2, przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 34 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Liberman Filip, Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 9, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, telefon 140-58.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 18.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 18 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald, profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Oziminski Józef. Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, Ś-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław. pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
F. R. Halpern, pjanista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.
T. Mazurkiewicz, (prof. kurs. muz. A.Brandta) lekcje gry fortepjanowej, nauk teoret. i udział w koncertach.
Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.
Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Kasparek Sabina (fortepian) ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Nataiji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza, Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.
Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,
Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.
Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza № 7. Telefon Redakcji № 188-75.**

